Între soprane și mezzosoprane

(Costin Popa – 30 ianuarie 2011)


Marie Cornélie Falcon

Esteticienii vocilor de operă, cântăreții, îndrumătorii discută adesea despre apartenența unui glas la registrul de soprană sau de mezzosoprană. Cum în situațiile de ambiguitate subiectul duce și la controverse, aproape întotdeauna se apelează la categorisirea de „soprană Falcon".
Citez din **Guide de l'opéra** de Harold Rosenthal și John Warrack, ediția franceză realizată de Roland Mancini și Jean Jacques Rouveroux, Fayard 1995: „Falcon, Cornélie (Marie-Cornélie, zisă), Paris 28.01.1814 – id. 25.02.1897. (...) Numele i-a rămas asociat unui tip de soprană dramatică având registrul grav puternic și cel acut limitat, probabil din cauza stării vocii în timpul ultimelor prestații. A fost o mare actriță."

Redau și informațiile online din **Wikipedia. The Free Encyclopedia**: „Marie-Cornélie Falcon (...) a fost o cântăreață franceză de operă. A avut voce de soprană dramatică care mergea în registrul de mezzosoprană și a dat numele său unui tip întunecat de glas de soprană. Cariera ei a fost remarcabil de scurtă, numai șase ani, și este dată pe larg de exemplu drept a unei cântărețe care și-a împins vocea peste capacitățile de prudență și, în consecință, și-a distrus-o. (...)"

Colocviile privind departajarea între soprană și mezzosoprană sunt nesfârșite și pornesc de regulă de la aprecierea culorii sombrate a registrului central, într-adevăr definitorie pentru stabilirea vocii de mezzosoprană. Dacă tentele sunt mai puțin consistente iar artista nici nu excelează la notele înalte, atunci se vorbește despre o soprană Falcon și nu despre o autentică mezzosoprană. Contează? Dacă se teoretizează academic, da. Practic însă, ceea ce este important rămâne servirea raportului dintre timbrul cântăreței și vocalitatea rolului.

O paranteză

Termenul de vocalitate (provenit din italianul „vocalità") a început să fie mult folosit la noi, în ultimul timp. Deseori, eronat. Se vorbește despre vocalitatea lui Mario del Monaco, a Annei Netrebko, a Elīnei Garanča, a lui Samuel Ramey ș.a.m.d. Am ales la întâmplare. De fapt, referirea trebuie să se facă la vocile respectivilor. Vocalitatea înseamnă cu totul altceva, nu este atașată unui glas, ci este proprie scriiturii unui compozitor și, în consecință, apanajul unui rol dintr-o operă. De pildă, vorbim – preluând ideatica unor muzicologi și critici italieni de talia lui Rodolfo Celletti – despre vocalitatea în belcantoul rossinian, în belcantoul romantic donizettian sau bellinian, în romantismul pur al lui Verdi, în verismul lui Mascagni, despre vocalitatea specifică opusurilor lui Wagner și, particularizând aleator, despre vocalitatea lui Figaro, a Azucenei, a Floriei Tosca, a Marelui Inchizitor, a lui Siegmund etc. etc. De fapt, vocalitatea unui rol fixează tocmai modul în care compozitorul a scris, fixează tipul și coloristica de glas potrivite caracterului personajului, țesăturii de pe portativ, raportului între liric și dramatic sau, mergând mai în adânc, fixează înzestrarea partiturii, după caz, cu cantilene moi sau desene melodice de forță, cu filigrane sau accente vehemente, cu coloratură lirică sau dramatică ș.a. O multitudine de tipuri de roluri, așa cum au fost ele create dar și... transformate evolutiv în decursul timpului. Vom vedea. Dar a extinde și a aplica forțat unor cântăreți termenul de vocalitate, dorind a exprima marjele posibilităților acestora în abordarea diverselor personaje, este teoretic incorect și practic riscant.

Exprimări antagonice

Pentru un număr semnificativ de stiluri și titluri, vocalitatea unor roluri a suferit modificări istorice. Divele premierelor absolute, creatoarele de personaje – belcantiste, romantice, veriste – au avut de cele mai multe ori alte specificități, tipologii de glasuri față de cele pe care urma să le statueze tradiția în secolele de interpretare ce au venit. Și așa cum au ajuns până în ziua de azi. Însăși vocea de mezzosoprană s-a fundamentat mai greu, dar progresul a fost benefic pentru dramaturgia spectacolului de operă.

În privința raportului soprană–mezzosoprană, tradiția a ținut cont cu putere de nevoia unor exprimări antagonice, având sorgintea în câștigurile romantismului de conturare clară a personajelor și reflectate prin culorile diferite de glas ale unor eroine în general rivale dar nu numai. Mă gândesc la Amneris (mezzosoprană) și Aida (soprană), la Elisabeta de Valois și Eboli („Don Carlos”), la Carmen și Micaëla, la Santuzza și Lola („Cavalleria rusticana”), la Norma și Adalgisa, la Adriana Lecouvreur și Principesa de Bouillon, la Gioconda și Laura, la Elsa și Ortrud („Lohengrin”) etc. Diferențierile sunt absolut necesare. Chiar dacă artistele din epocile compozitorilor nu erau autentice mezzosoprane. A distruge acum acest raport este păgubos din punctul de vedere al teatralității izvorâte din muzică.

Unii maeștri contemporani, ca Richard Bonynge și Riccardo Muti, au dorit să se întoarcă la original și au înregistrat „Norma” de Bellini cu două soprane pentru Norma și Adalgisa, Joan Sutherland și Montserrat Caballé, respectiv Jane Eaglen si Eva Mei. Greu de digerat.

În contrapartidă, covârşitoarea majoritate a şefilor de orchestră, uneori susținuți de regizori competenți și interesați, susțin colorizarea diferită a vocilor personajelor feminine divergente din unghiul tramei. Derogări izolate se întâlnesc și vin mai ales din direcția imposibilității distribuirilor corecte... o mezzosoprană fără acute punctuale (Do-urile Adalgisei din duetul cu Norma) sau care nu poate susține o țesătură înaltă, o alta care și-a pierdut în timp extensia completă... Fără să se gândească la culoarea vocală, la timbrul de substanță cu care trebuie să investească profilul unui personaj în primul rând dramatic, precum Amneris (în scena judecății din „Aida”), Eboli (în aria „O don fatale” din „Don Carlos”), Ortrud („Lohengrin”) ș.c.l.

La cealaltă extremă se situează dirijorii care doresc chiar accentuarea diferențelor dramaturgice și aleg, de pildă în rolul Donnei Elvira din „Don Giovanni”, mezzosoprane în locul obișnuitelor soprane.

Tentații sau retragere?

Cântărețele categorisite drept soprane Falcon sunt cele mai tentate de a îmbrățișa atât roluri de soprană cât și de mezzosoprană. Exemple celebre sunt la îndemână și le numesc aici doar pe mezzosopranele Grace Bumbry (Amneris dar și... Norma), Shirley Verrett (Azucena dar și... Desdemona). Limitele se simt și firescul rezolvării țesăturilor înalte lipsește.

La polul opus, unele soprane care – probabil – își simt registrul acut periclitat, cochetează cu roluri de mezzosoprană unde densitatea și presiunea scriiturii scad întrucâtva iar soluționările devin mai ușoare. Evident că artistele încearcă și îngroșarea sunetului, îndeosebi pe registrul central, cu consecințe în reducerea ambitusului și finalizarea rapidă și dezastruoasă a carierei. Trimiterea la Marie-Cornélie Falcon capătă aici conotație de pericol. Ghena Dimitrova, căci la ea mi-a zburat

gândul, a încercat rolul Amneris la Scala şi, cu tot glasul ei corpolent, nu a adus o tălmăcire valabilă. Duetul cu Aida (Maria Chiara) din actul secund a sunat fix ca între două soprane. Dramatically incorrect!

În alte situații, este păcat ca marile câștiguri dobândite în roluri care solicită uriașă facilitate acută, inclusiv în desene melodice agile de context dramatic, să nu fie valorizate în continuare și gândurile să se îndrepte către partiturile de mezzosoprană.

Corolarul acestor notații este importanța respectării stricte a raportului timbru–rol. Nu uit nici că, în sufletul și mintea unui artist profund și adevărat, atracția pentru un personaj poate să rezoneze atât de puternic încât să se abandoneze asemenea precepte. Există doar destule soprane lirice care se zbat să abordeze partituri dramatice, uitând de nepotriviri și consecințe. Și de faptul că singura „soprano assoluta”, de la Constanze la Brünnhilde, a rămas până azi Maria Callas.